

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Instituto de Artes - Campus de São Paulo – SP

Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Artes Visuais

**Detalhe/Fragmento: a contribuição da colagem para a
formação da arte moderna no início do século XX**

Thiago Bueno Gomes

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

São Paulo

2021

Thiago Bueno Gomes

Detalhe/Fragmento: a contribuição da colagem para a formação da arte moderna no início do século XX

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como pré-requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais, sob orientação do Professor Doutor Sérgio Mauro Romagnolo.

São Paulo

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

G633d	<p>Gomes, Thiago Bueno, 1988-</p> <p>Detalhe/Fragmento : a contribuição da colagem para a formação da arte moderna no início do século XX / Thiago Bueno Gomes. - São Paulo, 2022. 48 f.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Arte moderna - Séc. XX. 2. Cubismo. 3. Colagem (Arte). I. Romagnolo, Sergio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD 702.812</p>
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

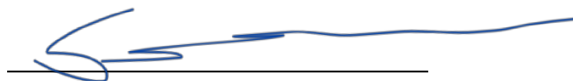
Thiago Bueno Gomes

Detalhe/Fragmento: a contribuição da colagem para a formação da arte moderna no início do século XX

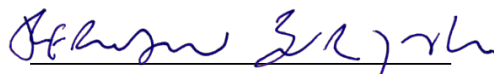
Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho como parte das exigências para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

São Paulo, 29 de março de 2021

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo



Dr. Fernando Cidade Broggiato

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

À minha família pelo apoio e suporte durante toda a minha vida: minha mãe Kerli Leite Bueno, meu pai Valdir Pires Gomes, minha vó Leonita A. Leite Bueno, meu irmão Renan S. Gomes, à minha madrastra Maria Célia S. Gomes e ao meu padrasto Teddy L. Moraes.

À companheira de vida que o Instituto de Artes de maneira imprevista colocou no meu caminho: Giovanna Borges.

Ao meu orientador Prof. Dr. Sérgio M. Romagnolo pelo acompanhamento neste trabalho, pelas frutíferas conversas e amizade.

Ao Dr. Fernando Burjato, brilhante professor e artista e integrante da banca examinadora.

À Luah Souza, querida companheira de graduação e parceira de sublimação, por compartilhar comigo sua autêntica, singular e excepcional personalidade.

À Lu Martins pela sua maneira única em prover amizade e companheirismo, pelas colaborações artísticas e longas conversas.

À Vera Cozani, servidora técnica-administrativa dos ateliês de artes visuais, pela disposição em compartilhar seu conhecimento e pela prontidão em ajudar.

A todos os professores - servidores e substitutos - do curso de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais, e a todos servidores técnico-administrativos do Instituto de Artes, em especial os da seção da graduação.

RESUMO

O presente trabalho pesquisa a colagem e sua relação com as vanguardas modernistas da primeira metade do século XX. A colagem apareceu na arte moderna durante o cubismo com a ação de introduzir materiais do mundo real na tela. Com isto, nascia uma nova prática e linguagem artística que foi usada no movimento Dada e surrealista como forma de exploração pictórica e poética. Além disso, a colagem cubista promoveu a liberação do signo dentro da pintura e promoveu ela a linguagem, um meio sistemático de comunicação através de signos. O trabalho também analisa o cenário socioeconômico que promoveu uma mudança do signo como índice para o signo autônomo. Como ferramenta para a análise de trabalhos de colagem, a parte final do trabalho detalha as características da estética do pormenor e fragmento, do livro *A Idade neobarroca* de Omar Calabrese.

Palavra-chave: Colagem. Cubismo. Neobarroco. Signo. Omar Calabrese. Arte moderna.

ABSTRACT

The present work investigates collage and its relationship with the modernist avant-garde of the first half of the 20th century. Collage appeared in modern art during Cubism with the action of introducing materials from the real world into the canvas. With this, a new artistic practice and language was born that was used in the Dada and Surrealist movement as a form of pictorial and poetic exploration. In addition, the cubist collage promoted the liberation of the sign within the painting and it promoted language, an orderly system that operates signs. The work also analyzes the socioeconomic scenario that promoted a change from the sign as an index to the autonomous sign. As a tool for the analysis of collage works, the final part of the work details the characteristics of the aesthetics of the detail and fragment, from the book *The Neo-Baroque Age* by Omar Calabrese.

Keywords: Collage. Cubism. Neobarroque. Sign. Omar Calabrese. Modern art.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. A planaridade do quadro e a fragmentação da imagem.....	12
2.1 Breve histórico	12
2.2 A pesquisa de Braque e Picasso	13
3. Sobre a autonomia e a arbitrariedade do signo	23
3.1 A colagem entre os Dada e os surrealistas	25
4. A paixão pelo signo	36
5 A estética do detalhe e do fragmento	41
5.1 O pormenor/detalhe.....	41
5.2 O fragmento.....	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS.....	47

1. INTRODUÇÃO

A partir do cubismo-dadaísmo-surrealismo, numa janela de pouco mais de 10 anos, entre as primeiras colagens de Braque e Picasso em 1912 e o primeiro manifesto surrealista em 1924, a relação entre a arte moderna e seus artistas e os materiais que eles poderiam usar em seus trabalhos mudou radicalmente. Havia uma desconfiança e um incomodo por parte dos pintores com relação a necessidade de representar o mundo objetivamente e a sua busca passou a ser uma arte puramente pictórica, tratando o quadro como um espaço aonde a realidade se organiza e não como uma janela para um mundo ilusório onde um acontecimento se desenvolve.

Existe a percepção de que muitos artistas e obras contemporâneos fazem uso das propriedades conceituais da colagem, seja como linguagem artística ou como modo de operação com os materiais artísticos. A simples operação de colar um papel na tela desmantelou uma série de tradições que estavam consolidadas na história da arte e nas práticas artísticas.

A colagem se tornou uma linguagem artística e, pelas minhas observações, está além da cola e tesoura, pois, como veremos ao longo do trabalho, ela deu a possibilidade do artista se afastar da representação do mundo e tornar qualquer material do dia a dia fonte de potencial artístico.

O trabalho analisou o surgimento da colagem durante o cubismo analítico (1909-1914) e suas consequências e desenvolvimentos na arte moderna da primeira metade do século XX. O trabalho refaz o caminho de como a pintura estava a serviço quase exclusivamente de representar o mundo e como, depois da colagem, ela passou a ser considerada uma linguagem, um meio sistemático de comunicação através de signos. Para que isto acontecesse, o *signo* teve que ser libertado do seu *referente* no mundo real, que o obrigava a fazer referência a ele (o *referente*). Como filha de sua época, a colagem tem relação direta com as mudanças de percepção e socioeconômicas pelas quais passava a Europa no começo do século XX. Por isso, o trabalho abordará brevemente como a sociedade industrial baseada no capitalismo monopolista das linhas de produção contribuiu para a autonomia do signo.

Na escolha do tema existe uma necessidade de aprofundar o estudo sobre a colagem, pois é comum ela ser identificada como sendo uma atividade recreativa, amadora, escolar, quando, na verdade, foi fundamental para o desenvolvimento da arte moderna e contemporânea. Um esclarecimento mais abrangente sobre este papel será relevante para desassociar a colagem do senso comum que a toma somente como cola, papel e tesoura, e então passar a vê-la como um modo de manipular e conjugar ideias, palavras, objetos, signos na forma de um discurso.

A análise da bibliografia de referência procura formar um raciocínio sobre como a colagem agiu para liberar as artes visuais da função de representar a realidade e os objetos do mundo como cópia e imitação, e sobre como ela abriu a possibilidade das obras de artes serem portadoras de um discurso próprio e interno.

No **capítulo um** serão discutidas as questões a respeito do momento em que a arte moderna se encontrava no começo da década de 1910, o desenvolvimento do cubismo até a invenção da colagem e suas consequências: a pintura como linguagem e a liberação do signo. No **capítulo dois** será apresentado como o signo libertado por Georges Braque e Pablo Picasso ganhou autonomia e pôde ser explorado arbitrariamente pelo dadaísmo e pelo surrealismo na condução de suas práticas artísticas e estéticas. No **capítulo três** veremos pela perspectiva socioeconômica como ocorreu um “desvio semiótico” para que o signo ganhasse autonomia, e como o capitalismo monopolista no começo do século XX contribuiu para isso, gerando uma crise da representação na arte. No **capítulo quatro** apresentaremos as principais ideias de Omar Calabrese sobre a estética do pormenor e do fragmento, do livro “A era Neobarroca”. Nesta obra, ele teoriza uma estética onde hora ela é construída a partir dos detalhes que explicam o todo, hora é construída a partir de fragmentos, onde o todo não pode ser identificado pela parte ou mesmo não existe. Elas foram úteis para entender a relações de instabilidade entre as partes e o todo de uma obra de arte. Se no capítulo três a reflexão é a respeito das relações dos elementos (signos) de uma obra de arte com o seu referente externo (relação interno-externo), no capítulo quatro a reflexão se é sobre as relações entre os elementos (signos) internos da obra de arte (relação interno-interno).

2. A planaridade do quadro e a fragmentação da imagem

2.1 Breve histórico

O período moderno da arte se desenvolve a partir dos impressionistas e pós-impressionistas no século XIX como consequência das mudanças da percepção visual, dos temas e modos de representação (IWASSO, 2010). A colagem nasce na segunda década do século XX como fruto da pesquisa entre os pintores cubistas em tentar usar o quadro como ele se apresenta: como um objeto do mundo real, “com realidade própria e autônoma, e função específica própria” (ARGAN, 1992, p.302), sem mais pensar em meios de resolver o paradoxo da pintura em representar a profundidade em uma superfície plana (GOMBRICH, 2000).

O espaço do quadro é um espaço real, portanto é capaz de acolher objetos vindos do mundo real, desfazendo com isso a ideia de que a superfície do quadro era o local onde se desenvolveria um acontecimento através da pintura (ARGAN, 1992). Isto dava para o quadro a condição de ser tomado como objeto, e não mais como “uma janela [para o mundo] - um instrumento de ilusão” (GOMPertz, 2013 p. 145).

Os pintores cubistas - entre outros que já tentavam, à sua maneira, se afastar da representação mimética, como os *Fauves* na França e os grupos ligados ao expressionismo alemão (GOMBRICH, 2000) - perceberam também que a tinta não era somente um meio para representar o mundo, mas, além disso, ela possuía um valor em si, apresentando sua qualidade material de objeto que faz parte do mundo (ARGAN, 1992). Como veremos mais pra frente, no ponto máximo da sua pesquisa os pintores cubistas passaram a dar ao papel e outros objetos o mesmo valor que davam à tinta.

Para tanto, a colagem como linguagem artística não seria possível sem o desenvolvimento da indústria gráfica. O início do século XX foi um tempo de mudanças culturais e sociais significativas. A sociedade industrial da linha de produção estava no seu ápice, o avanço das telecomunicações e transportes aumentou a quantidade de informação transmitida e assim a própria percepção do tempo e do espaço foi alterada. A indústria gráfica era alimentada pelas demandas

da publicidade e propaganda, dos bens de consumo, da divulgação de mensagens políticas e do entretenimento (IWASSO, 2010).

2.2 A pesquisa de Braque e Picasso

A prática da colagem, ou *papier collé*, entrou nas artes visuais por volta de 1912 com Georges Braque e Pablo Picasso. Entretanto, a colagem só foi uma novidade original no circuito das Belas-Artes, da arte dita erudita, pois a técnica de recortar e colar era popular entre artistas causais, várias delas mulheres (GOMPERTZ 2013; LUCIE-SMITH, 1997). É comum ouvir a história de que eles começaram a incorporar na tela papéis e outros materiais com a intenção de trazer a realidade física dos objetos do mundo cotidiano para dentro das suas pinturas (GIANOTTI, 2009; GOMPERTZ, 2013). Mas com razões tão simples corre-se o risco de trocar os efeitos pelas causas, simplificando os desenvolvimentos da colagem e diminuindo sua contribuição para a arte contemporânea. O substantivo “realidade” é muitas vezes causa de confusão e ambiguidade quando relacionado com arte, ainda mais se for utilizado como sinônimo de *verdade*. Conforme Greenberg (1965), quaisquer dos objetos colados por eles na tela - jornal, toalha de mesa, bilhetes de trem - não seriam mais reais do que a própria tinta.

Segundo Gianotti (2009), para Picasso, a grande contribuição da colagem foi que ela conseguiu romper com a espacialidade construída pela perspectiva renascentista, chamada por Gombrich (2000) de perspectiva científica, inventada por Brunelleschi para ajudar a criar a ilusão de espaço. O cubismo representava uma “tentativa de retorno a uma realidade tangível” (LUCIE-SMITH, 1997, p.84). Por ser plana, a espacialidade da tela não é natural, pois vivemos e experienciamos o mundo objetivo na sua tridimensionalidade. Entretanto, ela é “absolutamente real” (ARGAN, 1992 p.304). O fundamental para Braque e Picasso era “encontrar para cada aspecto da visão tridimensional um equivalente bidimensional” (figura 01), independentemente do resultado final se assemelhar ao objeto real (GREENBERG, 1965. p.71) e, como efeito deste processo, deslocar a importância do objeto de arte – o quadro - onde a representação da realidade era projetada, para a prática da pintura (GIANOTTI, 2009), para o “processo de agregação formal” e “construção

cromática sobre a superfície do suporte” (ARGAN, 1992 p. 302, 305). Desde modo, o “procedimento cubista é de cunho nitidamente realista”, pois realismo passa a ser entendido como o resultado da “origem de um objeto em si [...] dotado de uma estrutura e funcionamento próprios” e não mais como a imitação dos “aspectos do verdadeiro” e das características do mundo real (ARGAN, 1992 p.304).



Figura 01: Pablo Picasso, Mulher com bandolim, óleo sobre tela, 100,3 x 73,6 cm, 1910
Museu de arte Moderna de Nova Iorque

Ao contrário do que pode parecer pelos resultados que obtiveram, Braque e Picasso estavam preocupados em manter a pintura cubista como a prática da “representação e ilusão”. Para eles, a “pintura deveria anunciar, ao invés de negar, o fato físico de que ela é plana” e ainda assim superar esta planaridade e continuar a retratar a natureza dentro do espaço plano do quadro (GREENBERG, 1965, p. 71). O paradoxo de representar a profundidade em um plano bidimensional não deveria

ser encoberto, mas explorado para “novos efeitos” (GOMBRICH, 2000, p.458). Assim, a realidade do mundo objetivo, o mundo que está fora do quadro, em nada seria explicada pela realidade interna do quadro.

Conforme a pesquisa cubista de Braque e Picasso avançava em direção de um “objeto sólido e tangível a partir de um punhado de fragmentos numa tela” (GOMBRICH, 2000, p. 458), a planaridade conquistada por eles através das “faces-planos” de suas pinturas, ameaçava tornar indistinta a planaridade da imagem pintada da planaridade literal da tela, e se tornou necessário impedir que a imagem pintada se fundisse com a superfície literal da tela. Para mantê-las separadas e obter o mínimo de ilusão de espaço tridimensional, Braque começou a utilizar artifícios para sugerir simbolicamente a profundidade do espaço - como a imagem de um prego com a sombra projetada sobre a imagem cubista (figura 02a e figura 02b) - pois nenhum destes artifícios atuaria/agiria sobre a imagem pintada: “eles sugerem a ilusão (de espaço, profundidade) sem estar presente (na imagem cubista)”. Aqui, ao contrário do espaço tridimensional da perspectiva renascentista criado entre a superfície da tela e imagem pintada, a profundidade é sugerida “entre os planos pintados e os olhos do espectador”. (GREENBERG, 1965, p. 71-72). Braque percebeu que se ele indicasse que a planaridade da tela era mais plana do que a da imagem cubista pintada, esta daria a impressão de estar dentro de um espaço tridimensional – aqui parece que há uma inversão de raciocínio: o pintor não passaria mais a indicar a tridimensionalidade através da massa, volume e perspectiva do objeto pintado, mas sim indicando que o suporte onde está o objeto pintado é plano, logo a conclusão lógica seria que o tema retratado é um objeto tridimensional numa superfície plana. (figura 02 b).



Figura 02 (a): Georges Braque - Natureza morta com violino e cântaro, óleo sobre tela, 117 x 73,5 cm, 1910, Museu de Arte de Basel, Suíça.



Figura 02 (b): Georges Braque - Natureza morta com violino e cântaro, óleo sobre tela, 117 x 73,5 cm, 1910, Museu de Arte de Basel, Suíça.

Antes do papel colado, o artifício mais importante para Braque indicar e separar imagem pintada da superfície foi a imitação, através da pintura, da impressão de letras de estêncil e posteriormente até mesmo utilizando estêncil de letras (figura 03), pois ela “automaticamente invoca a planaridade literal da tela” por fazer o olho parar ali, assim como faz a assinatura do pintor na base da tela. Num segundo momento, Braque e Picasso passam a “misturar areia e outras substâncias em suas tintas, como forma de chamar atenção para a realidade da superfície”, algo comum de ouvir como outro movimento para trazer a “realidade” para dentro da pintura. Outra forma de destacar a superfície literal da tela era simular texturas de madeira e marmorização através da pintura (GREENBERG, 1965, p.73-74), uma habilidade conveniente que vinha da experiência prévia de Braque trabalhando como aplicador de papéis de parede (GOMPERTZ, 2013).



Figura 03: Georges Braque, Violino: "Mozart Kubelick", óleo sobre tela, 45,7 x 61 cm, 1912, Museu de Arte Metropolitano, Nova Iorque.

Para Braque e Picasso, nenhum desses artifícios se mostrou eficiente no objetivo de afirmar a planaridade da tela. Com frequência o olho do espectador ficava confuso, pois ele não era capaz de distinguir entre superfície e profundidade; não era capaz de observar os objetos no espaço. Parecia inevitável que a imagem cubista mais os artifícios do estêncil e das texturas simuladas se fundissem com o plano da tela em um momento e em seguida se separassem dela por um simples ajuste do olhar. As texturas obtidas com estes artifícios eram movidas para a profundidade da imagem, mas também eram trazidas à superfície, e a “acumulação de tais artifícios causariam um efeito telescópico”. “O *trompe-l’oeil*¹ de uma tipografia

¹ “termo aplicado a uma pintura (ou detalhe de uma imagem) feita com o intuito de levar o observador a pensar (ainda que por um breve momento) que está diante de um objeto real, e não de uma representação bidimensional deste”. (CHILVER, 2007, p. 533)

simulada utilizado para esclarece o olhar, ao invés de substituir, suplementa o convencional *trompe-l'oeil* que engana do olho” (GREENBERG, 1965, p.73-74). Em outras palavras, o *trompe-l'oeil*, que historicamente foi utilizado para criar a ilusão de tridimensionalidade, passou a ser utilizado pelos cubistas com intenção de afirmar a bidimensionalidade da pintura, mas, ainda assim, ele continuava a “enganar o olho”.

O crítico Clemente Greenberg (1965) - que descreveu no artigo *Collage* os efeitos da introdução do *papier collé* na pintura cubista - não vê outro motivo para que Braque colasse um papel real com padrão de veios de madeira a não ser o de “ênfatisar ainda mais a superfície para prevenir que ela se fundisse com a ilusão [a imagem], ao invés de simular as texturas por meio da pintura”. Para ele, este “passo revolucionário” fez com que a fisicalidade do papel, a sua intensa presença física e estranheza, forçasse para a profundidade, “por um aparente momento”, tudo ao seu redor, muito mais do que as impressões de estêncil ou as texturas simuladas (GREENBERG, 1965, p.74-75).

Com o papel colado, mais do que servir como uma indicação ou um sinal da planaridade da tela, ele a torna o “principal evento” da tela, pois a “ilusão de profundidade se torna ainda mais precária do que antes”. Ao invés de “isolar, (...) especificar e circunscrever” a planaridade da tela no local do papel colado, este “liberta e espalha” toda a planaridade da tela. A superfície da tela passa a ser tudo o que o artista tem para trabalhar. Ela é a base, o primeiro plano e o plano de fundo, e o “único lugar que resta para a ilusão de tridimensionalidade é *em frente a e sobre a superfície*” (GREENBERG, 1965, p.75, grifo do autor). A primeira colagem de Braque, segundo Greenberg (1965), *Fruteira e copo*, de 1912 (figura 04), reproduzida a seguir, ilustra esta ideia.

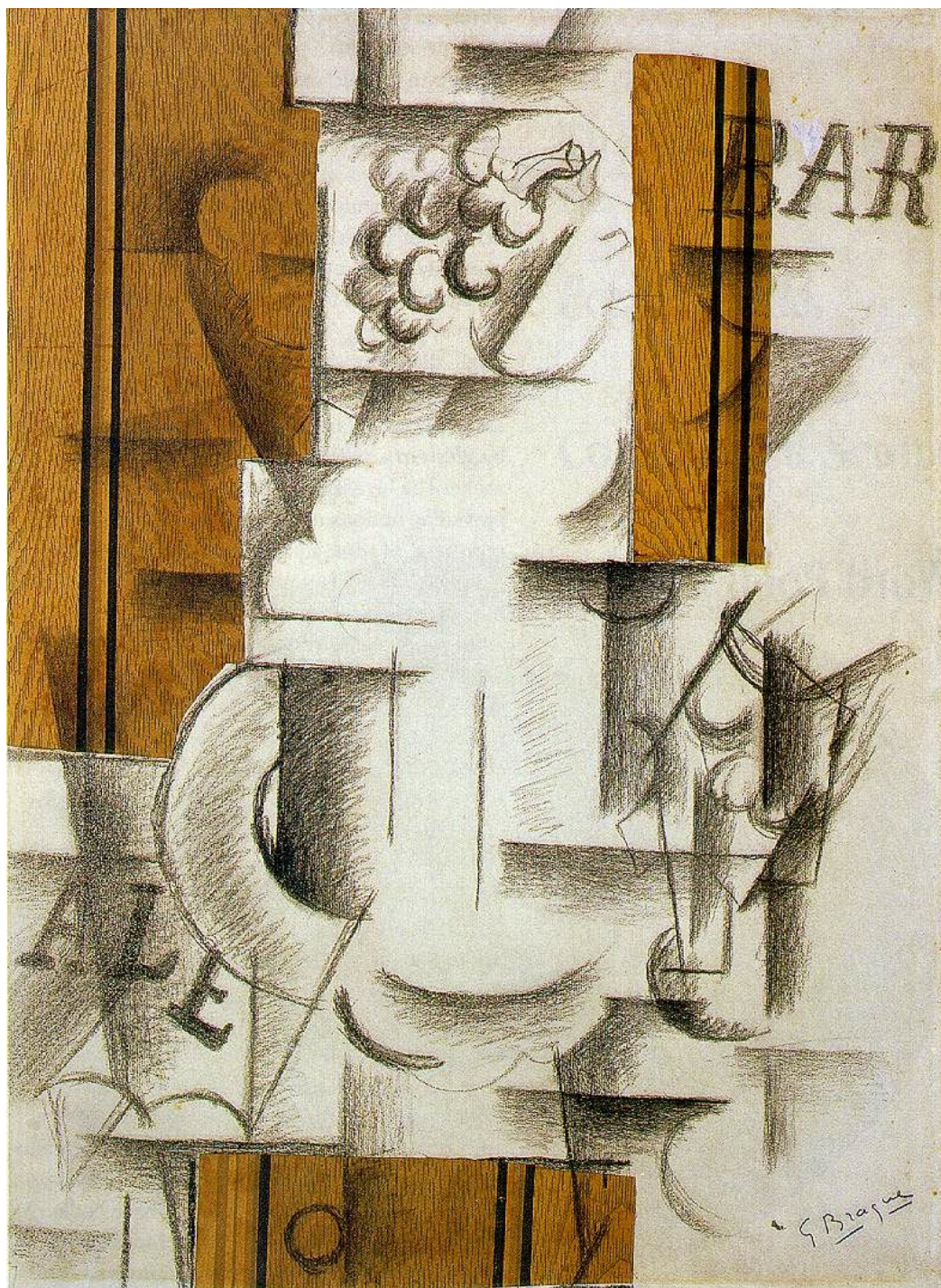


Figura 04: Georges Braque - Fruteira e copo, carvão, papel de parede colado e guache sobre papel, 62,9 x 45,7 cm, 1912, Museu de Arte Metropolitan, Nova Iorque

Outro passo para a autonomia dos elementos formais do objeto de arte foi dado por Picasso na sua escultura de 1912, *A guitarra* (figura 05). A partir de pedaços planos e independentes de papelão, cortando, dobrando e colando papéis, arame e cordão, Picasso criou a imagem tridimensional de um violão. A escultura se formou de fora pra dentro. Ele montou o objeto de arte unindo planos de papelão entre si e criou uma forma de escultura real a partir de superfícies planas, as mesmas que estavam sendo afirmadas pela colagem. A partir de então foi criado um novo gênero de escultura, a escultura construída. Até então, era dito que a escultura estava dentro de um material a ser trabalhado para que ela saísse dali de dentro e a tradição da técnica era centrada no entalhe, no cinzel e martelo, na modelagem de um material e na fundição (GOMPertz, 2013; GREENBERG, 1965).



Figura 05: Pablo Picasso - A guitarra, papelão, papel, cordão e arame pintado, 76,2 x 52,1 x 19,7 cm, 1912, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque

Da prática de colar fragmentos de papéis na tela surgiu uma nova forma de organizar o espaço da imagem, e a análise formal e composição intrincada dos objetos facetados no cubismo analítico foi gradualmente se simplificando e tornando a imagem cada vez mais abstrata (LUCIE-SMITH, 1997). A transição não foi abrupta. Este desenvolvimento resultou na fase sintética do cubismo, e somente quando a colagem foi “exaustivamente traduzida para a pintura à óleo e transformada por ela” a fase sintética obteve novas ferramentas para trabalhar: as cores puras e lisas, as silhuetas interligadas, os elementos nítidos, e o posicionamento das formas de maneira a criar alusão, e mesmo ilusão de formas tridimensionais (GREENBERG, 1965, p. 79). Greenberg (1965) detalha esta fase como o momento onde grandes planos de colagem postos lado a lado tendem a se tornarem independentes. Sua forma plana pode se passar por uma silhueta e remeter ao observador o tema ou objeto ao qual ela se assemelha. Giulio Carlo Argan complementa a descrição do cubismo sintético dizendo que os elementos mínimos do espaço e do objeto puderam ser decompostos em planos e “todas essas superfícies se retomam e se anulam num único plano” (ARGAN, 1992, p. 655) sem passagem ou gradação de cor, tonalidade e sombra.

Nas pinturas cubistas entre 1909 e 1912 é possível reconhecer fragmentos da imagem de objetos do dia a dia, sem que haja comprometimento dos pintores em retratá-los como encontramos ao nosso redor. O valor estético da obra de arte se dá então a partir da realidade do material - seja ela a tinta, o papel ou outros materiais - e do processo de construção do objeto artístico, em oposição à representação e ilusão. A pintura começou a ser entendida então como linguagem – um sistema formal de signos -, e a colagem participou sendo um dos primeiros caminhos para a manipulação, justaposição, sobreposição de signos, imagens, objeto. “Surge daí uma investigação sobre a natureza do signo, sobre os elementos específicos da pintura como linguagem” (GIANOTTI, 2009, p. 42-43).

3. Sobre a autonomia e a arbitrariedade do signo

A partir de Greenberg, o signo se torna a unidade mínima na composição de um trabalho de arte. A partir dos autores consultados para este compor este trabalho, se tornou necessário considerar o que vem a ser um **signo**. A base teórica que considere para falar sobre o signo está na semiótica de Lúcia Santaella e de Umberto Eco.

A colagem toma forma com objetos cotidianos fabricados pela indústria, e cada um deles porta uma imagem, de acordo com a sua natureza. Para a semiótica, esta imagem é um *signo*, esteja ela numa página de revista, numa embalagem, num rótulo ou num papel de cor pura. Entretanto, há uma diferença. Na semiótica da imagem, este signo será observado numa dicotomia entre *signos icônicos* e *signos plásticos*. O signo icônico é aquele que representa aspectos do mundo real/natural. A imagem deste signo possui fora dela um objeto que serve de referência, e o signo icônico pretende representar através da semelhança ou imitação os aspectos deste objeto do mundo visível: o padrão de um tecido, os veios da madeira, uma textura, uma árvore, um navio, uma pessoa. Como um signo, a imagem

(...) “intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente (...) o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar este objeto de um certo modo e numa certa capacidade.”
(SANTAELLA, 2001, p. 12).

No caso dos signos plásticos, a imagem deste signo atua para representar aspectos de si mesmo, como “figuras puras e abstratas ou formas coloridas” (37), ou mesmo não representar coisa alguma. Segundo Edeline et. al. (1992, p. 118) apud Santaella (1997 p. 38), “um signo plástico é um signo completo com expressão e conteúdo próprios”. Tratando da imagem, Lúcia Santaella fala que o conteúdo do signo plástico depende do significado que o observador adiciona às suas qualidades físicas, como forma, cor e textura (SANTAELLA, 1997, p. 37-38).

Além dessas duas formas de representação, o signo pode ser um componente no processo de comunicação de uma mensagem. Ele pode ser a unidade que, encadeada com outros signos, forma a mensagem, mas também pode ser a própria mensagem, que do mesmo modo será composta por outros signos. Portanto, além da natureza na mensagem, a perspectiva mudará na dicotomia da relação entre *parte e todo*. Na comunicação, esta imagem é composta de signos que carregam informações, tendo sentido por si só ou ganhando sentido na sua relação com os demais signos. Estes signos unidos formam uma mensagem a ser comunicada e esta mesma mensagem é ela um signo – composta de outros signos (ECO, 1973, p. 21).

Após pesquisarem à exaustão as propriedades conceituais que a colagem trouxe para a pintura, Braque e Picasso não deram continuidade na utilização desta técnica em seus trabalhos. A colagem deixou de ser então uma ferramenta da pesquisa cubista sobre a planaridade da tela e sua condição de objeto real, e passou a ter vida própria.

Ao fragmentar as formas do objeto na pintura e liberar os elementos mínimos que compunham a imagem - signos -, os cubistas trouxeram a possibilidade de manipular e explorar estes elementos de forma livre. A partir da fragmentação da forma em elementos caracteristicamente planares, qualidade inerente ao cubismo sintético, abriu-se na pintura um novo raciocínio construtivo: manipular com **autonomia** cada um desses elementos para compor novas configurações espaciais – assim como na colagem é possível fazer isso com os papéis (GIANOTTI, 2009, p. 41). Na pintura, a partir da tela em branco, vazia, os artistas poderiam construir um objeto de arte sem referência ao mundo objetivo, ou pelo menos sem nenhum compromisso em imitar ou se assemelhar à realidade. Na colagem, o artista poderia manipular os signos livremente a partir de objetos com imagens prontas ou com algum valor plástico para ele - cor, forma, volume, textura, estado de conservação do objeto - para obter novos arranjos espaciais a partir da fragmentação e da justaposição de diferentes materiais na superfície da tela (GIANOTTI, 2009, p. 42-43). Deste modo o signo ganhou **autonomia**, pois ele se despreendeu de algo do mundo real o qual ele representava e com isso pôde funcionar de modo **arbitrário**,

uma vez que o mesmo signo passa a ter significados diferentes de acordo com o contexto em que ele é posto – um mesmo signo pode ter mais de um significado. Estas duas características vão ser fundamentais e muito exploradas pelas vanguardas Dada e Surrealista que se desenvolveram nos anos seguintes.

3.1 A colagem entre os Dada e os surrealistas

A destruição da unidade da pintura a partir da colagem estava no espírito que fecundou o Dada. Hans Arp, um dos primeiros integrantes do movimento Dada em Zurique, viu na ação de Braque e Picasso de colar materiais ordinários na tela um ato dadaísta em si, uma provocação ao “reverenciado mundo das belas-artes” (GOMPertz, 2013, p. 244). A colagem cubista levou diretamente ao desenvolvimento da fotomonagem, tendo como pioneira da técnica a artista Hannah Hoch, outra integrante do movimento dadaísta (figura 06). Diferente da inovação formal de Braque e Picasso, baseada na investigação racional da forma e do espaço, os Dada não pensavam que “inovação formal por si só fornece uma justificativa para a arte”. Mais preciso seria considerar que o Dada e o surrealismo não possuíam um programa estético para pintura ou escultura, mas se empenhavam em investigar a própria experiência da vida como um modo de atitude frente a ela. Eram vanguardas movidas pelas ideias e os artistas poderiam utilizar de qualquer modo de expressão para dar forma a elas: texto, pintura, fotografia, cinema, performance, objetos, entre outros (HOPKINS, 2004, p. 3).



Figura 06: Hannah Hoch - Der Vater (O pai), fotomontagem, 34 x 27,5 cm, 1920, Whitechapel Gallery, Londres

O Dada aparece em dois lugares na Europa - Berlim e Zurique - durante a conflagração da Primeira Guerra Mundial. Esta guerra colocou em crise os valores da cultura e sociedade, entre eles os valores da arte que é produzida nesta sociedade. O Dada não previa uma operação “técnica e linguística” e seus artistas não pensavam em produzir valor através de seus trabalhos, tampouco fazê-los segundo qualquer lógica. Ao invés de produzir objetos de valor, o interesse é documentar um processo mental, “considerado estético por ser gratuito” (ARGAN, 1992, p. 353).

Uma “ação perturbadora” do Dada onde pode estar a gênese da arbitrariedade do signo é inverter como a sociedade atribui valor para as coisas. Marcel Duchamp formalizou isto quando destituiu de valor a Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, ao pintar bigodes em uma reprodução do famoso quadro. Pela mesma ação, em sentido inverso, ele atribui valor de objeto artístico a um mictório, um objeto industrial, ao mudar a sua orientação, assinar um nome qualquer na base e dar o título de “Fonte” (1917) (ARGAN, 1992, p. 358). Giulio Carlo Argan (1992, p. 358) explica mais longamente:

Ao colocar uma assinatura, Duchamp quis dizer que aquele objeto não tinha um valor artístico em si, mas assumia-o a partir do juízo formulado por um sujeito. Todavia, como ele o formula, se já não dispõe de modelos de valor? Com efeito, limita-se a destacar o objeto do contexto que lhe é habitual, e no qual atende a uma função prática: desambienta-o, desvia-o [...].

Esta desambientação torna o objeto que tem valor pela sua função, e por isso nenhum valor estético, em um objeto estético por não ter nenhum valor funcional. “Numa dimensão onde nada é funcional, tudo por ser estético”, diz Argan. O que determina o valor estético nestes casos não é mais um procedimento técnico, operacional ou laboral, mas um “puro ato metal, uma atitude diferente em relação à realidade” (ARGAN, 1992, p 358).

Havia uma desconfiança no racionalismo cubista que, embora revolucionário, ainda produzia um objeto de arte, sendo a “concepção ‘histórica’ de arte como forma, e forma como objeto”. Pela lógica dadaísta, produzir um objeto seria um modo de continuar promovendo a lógica e estado de espírito da sociedade burguesa, uma vez que “objeto é mercadoria, mercadoria é riqueza, a riqueza é autoridade e poder”

(ARGAN, 1992, p. 355). Com base nesses princípios, o Dada se valia do *nonsense*² e da lei do acaso; utilizava qualquer instrumento e retirava os materiais para seus trabalhos de qualquer lugar no mundo ao seu redor (ARGAN, 1992, 353). Numa sociedade industrial onde os produtos de suas indústrias perdem o valor após terem a sua finalidade totalmente consumida, onde haveria uma abundância de objetos e materiais para artistas com o espírito do acaso, da impermanência, do *nonsense*, se não no lixo, lugar de descarte de tudo que esta mesma sociedade não deseja mais?

Se a colagem no cubismo surgiu para “demonstrar que não existia separação entre o espaço real e o espaço da arte” e estava em função da construção do espaço, com os dadaístas ela absorveu o acaso como modo de operação e eles passaram a pensar o quadro como o lugar onde “se incrustam as coisas mais heterogêneas”. Essas coisas heterogêneas formam um conglomerado de objetos que foram descartados pela sociedade por não terem mais função, por não servirem mais depois de serem utilizados e vividos por uma sociedade de consumo em que “a realidade se divide entre o a-consumir e o consumido” (ARGAN, 1992, p. 359).

Estes objetos são encontrados ao acaso nos caminhos do dia a dia a partir de algo neles que chama a atenção, e não seria menos digno recolher tais objetos por serem descartados, pois o interesse pode vir de afetos que os objetos despertam: por suas qualidades materiais, por eles terem implícita uma história vivida, mesmo que ela esteja ausente, entre outros. O historiador Ernst Gombrich (2000, p. 481), por exemplo, comenta sobre o abandono da tinta pelos artistas em razão da qualidade de textura dos materiais: “a sensação tátil de uma substância, sua maciez ou aspereza, sua transparência ou densidade”, são essas novas qualidades que fazem eles preferirem outros materiais. “Eis uma das razões da renovação do interesse pelas colagens de Schwitters e os outros dadaístas. A aspereza grosseira da aniagem [pano grosseiro de linho para capa de fardos], o polimento dos plásticos, o grão de ferro enferrujado, tudo isso pode ser explorado de novas maneiras”.

2. *Nonsense*: do inglês, Absurdo: 1. palavras ou sinais sem significado inteligível; 2. assunto, comportamento ou linguagem que seja tola ou absurda; 3. tolice extravagante ou frivolidade. Fonte: www.thefreedictionary.com

O artista alemão Kurt Schwitters é um dos artistas que nesta época está na linha de frente utilizando a colagem cubista em seus trabalhos. Por colagem cubista entende-se a operação técnica, pois Schwitters não trabalhava como os artistas cubistas. Ele via potencial artístico nos materiais descartados no lixo e usava esses resíduos para construir suas *assemblages*³ - nomenclatura que não existia na época e apareceu nos anos 1950 para designar um outro procedimento de colagem mais ligado ao acúmulo, mas que tem suas raízes nas colagens de Schwitters dos anos 1920 - isso porque, talvez, são estes trabalhos de colagem que começam a apresentar volume tridimensional. Mesmo suas colagens em suportes bidimensionais já começavam a ser ocupadas por pequenos objetos tridimensionais, como botões, pedaços de madeira e ferro, rolha e tecido para saco de alimento (figura 07) (ARGAN, 1992; GOMPertz, 2013).

3. “Termo cunhado por Jean Dubuffet, denotativo de obras de arte elaboradas a partir de fragmentos de materiais naturais ou fabricadas, como o lixo doméstico. O termo é geralmente empregado sem qualquer precisão e já foi usado para definir desde a fotomontagem até instalações” (CHILVER, 2007, p. 32).



Figura 07: Kurt Schwitters – Construção para as mulheres nobres, assemblage, 103 X 83,3 cm, 1919, Museu de Arte da cidade de Los Angeles.

Tomado pela “poética do acaso”, o artista utilizou em seus trabalhos tudo o que estava “as vistas ou ao alcance da mão”, tudo que “chamou sua atenção por um instante, ocupou sua vida por um momento”. Giulio Carlo Argan chama isso de “técnica não-projetual”, em oposição à técnica organizada na qual a sociedade industrial funciona, e ela consiste em “tomar e utilizar coisas e imagens que fazem parte do contexto social, do ambiente”. E o autor vai além ao equiparar esta técnica ao comportamento do primitivo de vivia da coleta, ao qual a antropologia cultural, através de Lévi-Strauss, cunhou o nome de *bricolage* (ARGAN, 1992, p. 359; 558).

Neste momento, a impressão por aqui é de que duas partes se encontraram convenientemente para a prática da colagem entre os dadaístas. Por um lado, um estava ocorrendo a emancipação do signo da função de representar algo do mundo objetivo, como vimos no capítulo um, e por outro, há nos centros urbanos uma enorme quantidade de resíduos sendo descartados, representados numa diversidade de materiais que possuem qualidades plásticas que passam a ser interessante aos olhos dos artistas.

Pelas descrições dos autores nos parágrafos acima e pelas intenções dos artistas dadaístas, observa-se que, para a colagem, a contribuição deles foi extrapolar/expandir/ os signos da linguagem artística que foram emancipados pelo cubismo, pois os objetos perderam o significado e uso original, principalmente aqueles que foram descartados. Assim, a arte poderia ser feita de qualquer coisa e qualquer coisa poderia ser arte: as embalagens, as revistas, livros, botões, rolhas, bilhetes de trem, entre outros (GOMPERTZ, 2013).

A história da arte trata o Dada e o surrealismo como permeáveis entre si, e afirma que o primeiro foi fundamental para o desenvolvimento do segundo, embora não tenham se fundido. Os surrealistas, encabeçados por alguns literatos entusiasmados com a teoria do inconsciente de Sigmund Freud – entre eles André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon –, aprofundaram a atitude Dada de pensar a arte como um ato mental. Para eles, por sua familiaridade com a imagem, o inconsciente é a “dimensão da existência estética”, ou seja, a dimensão da própria arte. Se o inconsciente pensa por imagens, então a arte seria o meio mais adequado para trazer à superfície seus conteúdos. Para os surrealistas, esta região da psique humana é a do confuso, do indeterminado, onde o ser humano não pode/pretender concretizar a realidade. Assim como na experiência onírica, na arte surrealista coisas que se apresentam “distintas e não-relacionadas para a consciência, revelam-se interligadas por relações tanto mais sólidas quanto mais ilógicas e incriticáveis [...] afastadas de seus significados habituais” (ARGAN, 1992, p. 360-361). São essas coisas distintas e ilógicas que a colagem opera para mostrar que as relações entre os objetos e os seres não se terminam nas suas relações habituais.

Na colagem surrealista, duas ou mais imagens de “elementos figurativos” passam a fazer parte de um ambiente que “a priori não lhes convém”. Esta imagem, dita agora surrealista, nasce das novas teceduras criadas pela “desambientação do objeto” reconhecível pela nossa percepção, e, com efeito, também uma desambientação moral. Esta aproximação arbitrária cria um novo sentido a partir da relação entre cada uma das imagens e “não tem nenhuma relação com uma figuração tradicional, mas abre imediatamente o domínio do maravilhoso” (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 245).

O *maravilhoso* buscado pelos surrealistas não está somente na surpresa e no valor de novidade desta nova imagem, mas principalmente na posição moral que surge daí, porque os surrealistas atuam a partir de um mundo com o qual já nos habituamos e existe “maquinalmente”, e pretendem substituí-lo por outro (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 245). Dotados também do acaso e “desinibição dadaísta”, a colagem foi uma das formas que os surrealistas utilizaram para a conquista do *maravilhoso*, de uma nova realidade em oposição à realidade

mecânica e industrial do capitalismo de produção em massa. (ARGAN, 1992, p. 360; DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 245)

Para os autores Durozoi e Lecherbonnier (1972, p. 244-245) a colagem compõe a estética surrealista e eles a descrevem como:

Composto alquímico de dois ou vários elementos heterogêneos, resultante da sua aproximação inesperada devida quer a uma vontade dirigida, por amor da clarividência, para confusão sistemática e o 'desregramento de todos os sentidos', quer ao acaso ou a uma vontade que favorece o acaso.

O artista Max Ernst definiu colagem como a 'alquimia da imagem visual' (WARLICK, 2001, p. 01), e ele a via como equivalente ou paralela à escrita automática surrealista, na qual suas 'habilidades visionárias' eram provocadas pelo inconsciente (ADES, 1986 p. 116). Ele foi fundamental para criar pontes entre o Dadá e o Surrealismo, tendo participado dos dois grupos, e trazendo para os surrealistas a técnica da colagem.

O *maravilhoso* ocorre pela transformação dos materiais e é a nova justaposição deles que altera a natureza do objeto original fotografado, o que normalmente resulta numa desorientação. O encontro de elementos díspares – ou distintos – os transformam, criando uma nova totalidade uma imagem poética surrealista (surrealista poetic image) (ADES, 1986 p. 116).

Diferente dos cubistas que usavam os materiais para fazer alusões racionais à realidade da pintura e questionar a sua função de representação da realidade, Max Ernst usava fragmentos de imagens figurativas de enciclopédias, tratados médicos, fotografias para criar "perturbadoras contra-realidades" (HOPKINS, 2004, p. 74). Nestas colagens, Max utilizava elementos reconhecíveis para criar uma outra realidade, em sentido diferente dos cubistas que usavam os materiais para afirmar a condição real do quadro e da pintura. Assim, ele criou mundos que eram "profundamente hostis ao controle humano; sistemas inteiros de ideias e regimes de representação pareciam estar em conflito" (HOPKINS, 2004, p. 76) (figura 08).

As colagens utilizavam gravuras antigas, recordes de revistas de geologia e fotografias para criar um cenário onde o espectador, privado de um quadro referencial, se sentia perdido. A desorientação do espectador constitui um passo em direção à destruição das maneiras convencionais de representar o mundo e de manipular as próprias experiências de acordo com os padrões preconcebidos. Os surrealistas acreditavam que o homem se encerrava na camisa-de-força da lógica e do racionalismo, o que mutilava a sua liberdade, atrofiando a imaginação (ADES, 1976, p. 32).

A poética de Ernst nas colagens se encontra entre o cômico e o maravilhoso, eixos pelo qual o Dada e o Surrealismo se guiavam. Quando o efeito é majoritariamente cômico, usualmente é porque o objeto mantém, como “por teimosia”, a sua natureza original. O efeito *maravilhoso* aparece através da metamorfose que sofre o objeto pelo que está ao seu redor, e ao mesmo tempo demanda que o que está ao seu redor se modifique pela sua presença (ADES, 1986 p. 116).

Como descrita por André Breton no primeiro manifesto, a imagem poética surrealista ocorre “colocando juntas duas realidades amplamente distintas e criando uma faísca do seu contato” (ADES, 1986, p. 116). No manifesto de 1924, ele usa a metáfora elétrica para descrever a reunião de “duas realidades separadas”, embora desta vez ponha toda a ênfase na natureza sem premeditação da imagem. Breton viu nas colagens de Ernst o equivalente visual da famosa frase de Lautréamont (ADES, 1976, p. 32):

Maravilhoso como o encontro fortuito

de uma máquina de costura com um guarda-chuva em uma mesa de dissecação.

A particular estética da pintura surrealista surgiu como resultado dele trazer para o surrealismo a técnica da colagem que era usada entre os Dada. Impressionado pelos trabalhos do pintor italiano Giorgio de Chirico e suas pinturas ditas “metafísicas”, Ernst encontrou nas “luzes sobrenaturais”, nas estátuas

projetando longas e melancólicas sombras, no uso de perspectivas recuadas o vocabulário pictórico necessário para dar forma às assustadoras justaposições de imagens das suas colagens, definindo um modo de traduzir a colagem em termos de pintura (HOPKINS, 2004, p. 74-76).

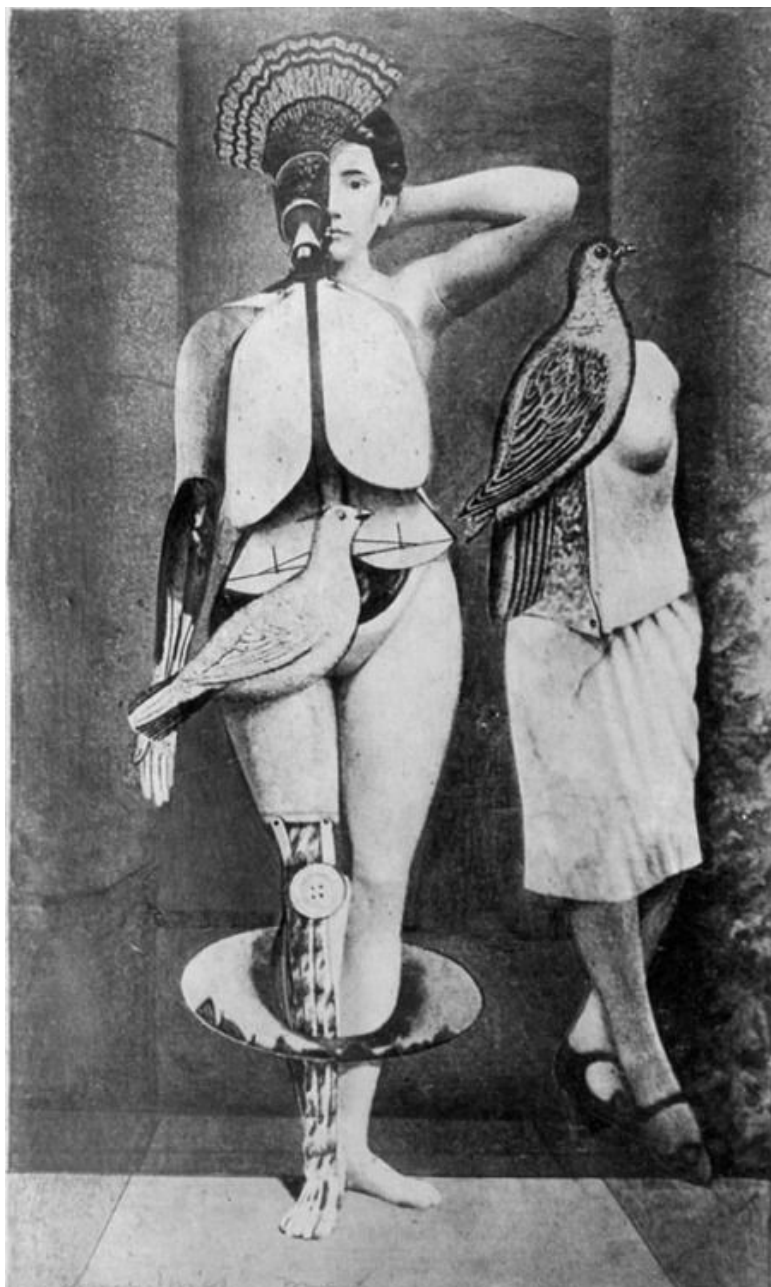


Figura 08: Max Ernst - Santa Conversazione, colagem, 25,9 x 17cm, 1921

4. A paixão pelo signo

No livro *O retorno do real*, no capítulo *A paixão pelo signo*, Hal Foster investiga algumas relações do entre a liberação do signo e a ordem socioeconômica do capitalismo. Ele propõe naquele capítulo traçar a genealogia do signo sob o regime capitalista, sem, no entanto, “reduzir as práticas culturais às forças socioeconômicas” (FOSTER, 2013, p. 81). O ponto de partida de Foster que nos levará a alguma compreensão da liberação do signo é a crise geral na representação e na autoria na arte pós segunda guerra. Pode parecer distante do objeto de estudo dos capítulos um e dois, mas o autor indica que as questões sobre a representação e de autonomia do signo que continuavam sendo discutidas nos anos 1950-1970 tiveram início juntos com a arte moderna, em especial no cubismo (FOSTER, 2013, p. 80).

A fim de conectar fenômenos, o autor tenta mediar relações entre o pós-modernismo, a teoria pós-estruturalista e a sociedade capitalista avançada, e embora ele admita que fazer tais conexões é “extremamente difícil”, elas existem e podem ser visualizadas a partir da reificação e fragmentação do signo (FOSTER, 2013, p. 81). Neste momento, a arte se encontrava entre duas posições: a autonomia dos signos artísticos emancipados durante o modernismo – que vem sendo a nossa discussão até aqui -, e a dispersão destes mesmos signos entre novas formas de expressão, como a cultura de massa e a arte utilitária. Vamos nos manter na primeira posição, já que este é o tema deste trabalho. Estas duas posições estavam tomadas por uma terceira que relacionava as “formas de culturais de significação com os modos socioeconômicos de produção” e esta relação acontecia por um “desvio qualitativo na dinâmica capitalista de reificação e fragmentação” (FOSTER, 2013, p. 80).

De maneira sucinta, o processo de reificação é característico da sociedade capitalista moderna e consiste em transformar as “propriedades, relações e ações humanas” em “propriedades, relações e ações” características de coisas produzidas pelo humano - ou seja, objetos, mercadorias -, que se tornaram independentes dele e governam sua vida (BOTTOMORE, HARRIS e KIERMAN, 1991, p. 463).

A dinâmica capitalista de reificação e fragmentação foi revelada por Georg Lukács em 1923. A reificação e fragmentação do objeto ocorrem no capitalismo monopolista de produção de massa (anterior a 1940/1950), sendo a linha de produção fordista o local onde é possível observar o objeto sendo montado em uma unidade (FOSTER, 2013, p. 81). O objeto é desmontado em uma série de partes que não correspondem uma às outras ou à totalidade do objeto. O objeto é cada uma de suas partes antes dele ser o objeto fixado, completo, final. Alguma semelhança com o cubismo analítico?

“Minha premissa não é que a arte e a teoria refletem algum momento socioeconômico, mas, antes, que são marcadas por suas contradições [...]”. Se Foster fala em momento, pressupõe-se que houve um momento anterior, logo uma origem e historicidade das “categorias culturais, incluindo os conceitos do signo” (FOSTER, 2013, p. 81).

No texto de 1970, *S/Z*, Roland Barthes tenta encontrar no mundo parisiense da novela “Sarrasine” de Honoré de Balzac uma “fissura na ordem simbólica” e Foster identifica no texto de Barthes o momento em que o signo pode ter sofrido um “desvio histórico” associado ao capitalismo de mercado. Neste caso, o signo sofreu um “desvio semiótico” no momento da passagem do antigo regime feudal para o novo regime burguês. Durante o regime feudal, a riqueza era medida em terras, ouro, animais, portanto tinha uma origem, um centro fixo. O regime burguês, embrião do capitalismo, passou a utilizar “símbolos equivalentes, papel-moeda [...]”, objetos que não tinham valor pela sua qualidade material, mas por uma convenção social e cultural. Deste modo, o desvio semiótico passa do índice, o qual possui uma “marcação fixa de identidade”, “uma origem”, para o signo, “de uma relativa mobilidade de posição”, sem uma “origem, fundamento”, e, pelas considerações de Barthes, isto está relacionado com a disseminação do capitalismo de mercado, “a ordem socioeconômica a partir da qual a arte moderna se desenvolveu” (FOSTER, 2013, p. 82).

Como exemplo destas relações no período pré-industrial e das novas relações no capitalismo monopolista, utilizo duas obras de arte para ilustrar o desvio

semiótico e as mudanças de percepção de que fala Hal Foster. As imagens a seguir (figuras 09 e 10) são duas pinturas conhecidas na história da arte, ambas de um período anterior ao capitalismo de produção em massa, monopolista, que conhecemos. A primeira, de Fra Angelico, ilustra a cena da retirada do corpo de Cristo depois da crucificação, como todos os elementos e personagens que a história da Bíblia apresenta. Os principais elementos que compõem esta cena remetem a um significado conhecido: quem são os personagens da cena e qual sua relação com Jesus Cristo, o beijo no seu pé, as cores indicam qualidades morais, éticas, de personalidade dos personagens. De forma geral, os elementos da têmpera da Fra Angelico remetem às passagens históricas que estão na Bíblia, ou seja, eles têm um referente que está fora da pintura.



Figura 09: Fra Angelico - Deposição da Cruz, têmpera sobre madeira, 176 x 185 cm, 1432-1434, Museu Nacional de São Marco.

A segunda obra é um retrato do Papa Inocêncio X de Diego Velázquez (figura 10). Da mesma forma, aqui o quadro é composto por signos indiciais que remetem à figura máxima da igreja católica: a vestimenta e suas cores, o anel, o objeto em sua mão, o chapéu. Tudo isso faz referência à pessoa de Giambattista Pamphili, nome real do Papa Inocêncio X. Sem nunca ter visto o homem pessoalmente, o cristão que estivesse frente a frente com este quadro reconheceria a figura do Papa, pois, além de ter o repertório da cultura cristã, os elementos do quadro indicam para o pontífice, que está fora dele.



Figura 10: Diego Velázquez – Retrato do Papa Inocêncio X, óleo sobre tela, 141x119 cm, 1650, Doria Pamphilj Gallery, Roma.

Por outro lado, sob os efeitos da reificação do capitalismo monopolista, o signo na arte moderna perdeu o seu referente e ficou livre. Na pintura abaixo (figura 11), mesmo sendo possível reconhecer o objeto ou partes deles, sabemos que não encontramos objetos no mundo da maneira que são retratados nesta obra.



Figura 11: Pablo Picasso - violino e uvas, óleo sobre tela, 61 x 50,8 cm, 1912, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque

5 A estética do detalhe e do fragmento

No livro *A idade neobarroca* de 1987, Omar Calabrese crê ter encontrado um gosto estético predominante num tempo “aparentemente tão confuso, fragmentado, indecifrável” como o contemporâneo, e ele apresenta esse gosto como sendo a procura por “formas e sua valorização” nas quais predomine a instabilidade, as múltiplas dimensionalidades e a mutabilidade, em detrimento da estabilidade, totalidade e ordenação sistemática (CALABRESE, 1987, p. 10).

Uma instabilidade sobre a qual ele fala, e parece ser útil como instrumento para analisar e interpretar a colagem, assim como para a prática de “efeitos estéticos”, é a do pormenor (detalhe) e fragmento. O autor trata das ideias de *parte* e *todo* e o diálogo que há entre eles. Este “par de termos indefinidos” - um não se explica sem o outro - pode ser expandido para outros termos, como por exemplo: os termos “inteiro, sistema, conjunto”, pressupõem os termos “elemento, pormenor, fragmento, porção”. Entretanto, Calabrese destaca que, embora os termos pormenor e fragmento estejam no conjunto parte, as suas naturezas e funções diferem na interpretação que cada um deles tem na relação com o todo (CALABRESE, 1987, p. 84).

5.1 O pormenor/detalhe

O detalhe, termo que o autor passa a usar para pormenor, vem do francês renascentista “de-tail” e significa “talhar de”, tirar algo de um algum lugar . O sujeito talha, corta, sulca um objeto. Detalhe pressupõe uma ação completa: o sujeito agiu sobre um objeto e esta ação mudou a relação entre o pedaço que foi talhado e o objeto inteiro. Ele é definido por meio de uma relação que já tinha com o inteiro, e a sua forma necessariamente tem uma relação perceptível com o inteiro. Desta forma, detalhe é um “gesto de pôr em relevo” (CALABRESE, 1987, p. 85-86)

O verbo “talhar” está na raiz do substantivo detalhe e joga a atenção para a ação do sujeito. Ele nos leva a pensar que o todo e a parte resultante do talho

existem ao mesmo tempo na ação deste sujeito. Calabrese propõe que o prefixo “de” tem valor de indicar um estado anterior ao do talho que agora se tornou um objeto separado da sua origem, mostrando que o elemento talhado veio de um conjunto integral. A ação de talhar é importante por mostrar que o detalhe é dado pela ação de um sujeito, logo as características que o detalhe apresenta são dadas pelo ponto de vista deste sujeito, e geralmente explicam a causa subjetiva e a função do detalhe (CALABRESE, 1987, p. 86).

Por exemplo, esta ação é evidente numa produção audiovisual quando vemos o uso do *zoom* da câmera para destacar a parte de um corpo do personagem, que vai gerar um discurso específico dentro da cena. Esta ação incorpora as premissas do detalhe: a partir do detalhe do corpo é possível reconstituir o corpo inteiro da pessoa; o detalhe apresenta o ponto de vista do sujeito (diretor, roteirista, operador de câmera, etc.) e ele vai dizer o porquê da escolha daquele detalhe específico para a história. O mesmo acontece com outros artifícios do audiovisual, como o *close-up* e o *slow-motion*. Ao retardar movimento, percebe-se a presença de um sujeito que vê a cena. A redução da velocidade se torna um detalhe, que tem uma razão específica naquele discurso. Através do detalhe é possível ver mais no interior de um todo e descobrir características do inteiro não observáveis à primeira vista. O detalhe cria uma obra de reconstituição do inteiro do qual ele faz parte, sendo capaz de explicar o sistema ao qual pertence por uma nova leitura (CALABRESE, 1987, p. 87).

Entretanto, o excesso de detalhe faz com que ele próprio se torne um sistema, pois neste caso “perde-se as coordenadas de pertença ao inteiro, ou então o inteiro desaparece por completo.” (CALABRESE, 1987, p. 87).

O detalhe só pode ser definido a partir de suas características particulares e da sua relação com o inteiro. Se o detalhe tem características particulares, mas nenhuma relação com um inteiro, não estamos mais falando sobre o detalhe e sim do fragmento (CALABRESE, 1987, p. 87).

5.2 O fragmento

A palavra fragmento tem origem no latim *'frangere'* e significa quebrar. De *frangere* resultam também fração e fratura. O fragmento é fruto de um acontecimento, um acaso, mostra-se como é naquele momento. Ele não é resultado da ação de um sujeito que cria o fragmento. Ao contrário do detalhe, o fragmento está baseado mais o objeto do que no sujeito que causou a fratura e, embora o ele tenha feito parte de um inteiro anteriormente, para ser definido o fragmento não necessita da presença deste inteiro, pois ele está ausente (CALABRESE, 1987, p. 87-88).

O fragmento tem forma fracionária, tal como uma ruína, um escombros, ocasionada por forças - física, por exemplo - que causaram uma irregularidade nas suas bordas no momento em que o isolaram do inteiro ao qual pertencia. Os limites da forma fragmentada são então interrompidos, rasgados, cortados. Se considerarmos como parte do inteiro, o fragmento, justamente por sua natureza interrompida, não trará informações que explique qual é o todo do qual ele se originou ou a razão da ruptura, se não por meio de hipóteses (CALABRESE, 1987, p. 88)

A estética do fragmento possui limites que são quantitativos. No limite inferior não é possível reconhecê-lo como fragmento, por exemplo, um papel cortado num tamanho tão minúsculo que ele acaba se tornando somente um ponto de cor, quando em algum momento do passado era a imagem de um carro, por exemplo. O limite superior é dado por um inteiro onde falta uma parte, por exemplo, "uma estátua sem um dedo do pé não é um fragmento, mas um total com uma lacuna" (CALABRESE, 1987, p. 89).

O fragmento pode constituir um sistema quando ele renunciar à pressuposição de que ele pertenceu a um sistema. No caso de uma obra assim, ela será inteiramente composta de fragmentos e, pela falta de referência ao inteiro, supõe-se que não há nada fora dela. A obra acaba se tornando puro acontecimento (CALABRESE, 1987, p. 89).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte moderna depois do cubismo foi chegando até a menor parte da operação artística. Braque e Picasso, tomados pelo espírito que viram em Cézanne de uma arte puramente pictórica, tomaram a tela como um objeto real e transformaram a função que ela tinha de ser o espaço onde se imita a realidade. E se a tela era um objeto do mundo real, então ela poderia também receber materiais do mundo real.

A colagem de materiais na tela foi um artifício usado por Braque e Picasso para afirmar a planaridade de tela durante a pesquisa sobre sua condição de objeto, e seu desenvolvimento os levou até a máxima decomposição, até a unidade mínima do que compõe a atividade pictórica: o seu caráter material, a começar pela tinta, que passa a ter valor por si mesma, deixando de ser o “adjetivo” de algum referente no mundo real. As consequências disto foi o desenvolvimento da fase sintética do cubismo, a liberação do signo plástico e a orientação das artes visuais em direção a condição de linguagem, um meio sistemático de comunicação através de signos

Neste cenário, como colocou a crítica Rosalind Krauss, “a extraordinária contribuição da colagem cubista é que ela é o primeiro exemplo nas artes pictóricas de algo como uma exploração sistemática da representabilidade inerente do signo” (KRAUSS, 1984, p.34).

A atividade pictórica, colocada como pura pintura, ganhou autonomia de representar o verdadeiro, podendo falar de si mesma, dos seus “procedimentos pictóricos rigorosos” (ARGAN, 1992, p. 79), falar dos signos com os quais ela é feita, elemento mínimo para compor uma comunicação visual.

Para Hal Foster a lógica da arte modernista era colocar “o referente entre parênteses”. O uso dos parênteses é “encerrar palavras explicativas alheias à frase” (SANTOS, 1982, p. 185), indicar que aquela palavra está fora frase – a presença dela na frase altera o sentido. Como se o sentido da palavra “copo” fosse tirado de dentro dela, e agora a palavra “copo” pudesse significar qualquer outra coisa, como “vaso sanitário”, por exemplo. Ou como se o sentido do conceito “mictório” não fosse

“usar para uma pessoa urinar”, mas passasse a ser “obra de arte”, como fez Duchamp.

Esta lógica fez com que o signo pudesse ser explorado pela sua autonomia ou pela sua arbitrariedade, e mesmo pelas duas, e ela tomou forma numa série diversa de práticas artísticas. Usado com autonomia, o signo, podendo ser uma palavra, um gesto, uma cor, se tornaria dono de si mesmo, teria valor pelas suas qualidades físicas. Isto é evidente e fundamental em práticas como o Expressionismo abstrato, a pintura *color-field* e na pintura de Piet Mondrian (FOSTER, 2013, p. 86).

Usado com arbitrariedade, o signo poderia tomar o valor de qualquer outra coisa, podendo ser usado como ferramenta de exploração. Esta exploração foi analítica no cubismo, anarquista no dada e no futurismo e transformadora da realidade no construtivismo russo (FOSTER, 2013, p. 86), sendo quase todas fizeram uso da colagem em seu tempo.

Neste momento, pretendo fazer algumas considerações sobre a colagem cubista e suas consequências e a estética do pormenor e fragmento. É minha intenção cruzar algumas informações levantadas nessa pesquisa como forma de explorar novos caminhos ou obter ferramentas que possibilitem novos caminhos – em particular consideração na minha prática artística. Na estética do detalhe, o termo *parte* está sempre contido dentro de um *inteiro* ao qual faz referência e é definido por ele. Em outras palavras, o inteiro dá significado para a parte. Portanto é possível considerar o detalhe como um signo referencial. Por outro lado, na estética do fragmento, o termo *parte* não tem relação com um *todo*, e este *todo* não dá significado para a *parte*. O fragmento se mostra como ele é. Isto, a meu ver, se aproxima da lógica do signo sem um referente externo. Usando a analogia de Hal Foster, o todo do fragmento está entre parênteses, foi tirado do discurso que o fragmento carrega.

Como foi visto, autores como Clement Greenberg, Lucie-Smith, Rosalind Krauss, Marcos Gianotti consideram a colagem cubista um passo revolucionário na arte moderna, e afirmam que ela foi fundamental para o que viria a se desenvolver nas artes visuais. Entender com detalhes as consequências da introdução colagem

levou ao entendimento de como a pintura – e até mesmo a arte no geral - passou de uma ferramenta a serviço da representação e da ilusão das formas para uma linguagem com expressão e vida própria.

O tema proposto neste Trabalho de Conclusão de Curso é um recorte da pesquisa de iniciação científica do programa PIBIC que está em andamento com fomento da CNPq e será desenvolvida até setembro de 2021. Nesta fase final da iniciação científica o foco será em analisar como que a autonomia do signo se fez aparecer nas artes visuais depois da segunda guerra mundial, em especial na pintura. E como forma de abranger de uma maneira geral o século XXI, será discutida de forma breve, com base em suporte bibliográfico, a presença da colagem em diversas linguagens artísticas (poesia, música, literatura), assim como a sua influência no pós-modernismo.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **Photomontage**. Rev. e ampl. -. London: Thames and Hudson, 1986. Print.
- ADES, Dawn. **O dada e o surrealismo**. Barcelona: Editorial Labor do Brasil, 1976. Print.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BOTTOMORE, T. (Editor), HARRIS, L. (Editor), KIERNAN, V.G. (Editor). **Dictionary of Marxist Thought**. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing Limited, 1991.
- CALABRESE, Omar. Pormenor e Fragmento. *In: A idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987. 83-104 p.
- CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 32, 533 p.
- CRAN, Rona., **Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture. Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan**, Farnham : Ashgate, 2014.
- DUROZOI, G.; LECHERBONNIER B. **O Surrealismo**. Coimbra: Livraria Almedina, 1972.
- ECO, Umberto. **O signo**. 2. ed. -. Lisboa: Presença, 1973. Print.
- FOSTER, H. A paixão pelo signo. *In: O retorno do real*. São Paulo: Ubu, 2017.
- GIANOTTI, M. Colagem e fragmentação. *In: Breve história da pintura contemporânea*. 2. ed. São Paulo: Editora Claridade, 2009.
- GREENBERG, C. Collage, *In: Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1989, p. 70-83.
- GOMBRICH, H. E. **A história da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2000.
- GOMPERTZ, W. **Isto é Arte?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2013.
- IWASSO, V. **Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea**. ARS, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 36-53, 2010.

KRAUSS, R. “**In the Name of Picasso**” *October*, v. 16, p. 5–22, 1981. Disponível em: www.jstor.org/stable/778371. Acesso em: 7 jun. 2020.

LUCIE-SMITH, E. **Visual arts in the 20th century**. New York: Publisher New York, 1997.

SANTAELLA, L. NÖTH, W. **Imagem – Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SANTOS, V.; CARVALHO, E. A. **Língua nacional**. Porto Alegre: Sagra S.A., 1982.

WARLICK, M. E. **Max Ernst and alchemy : a magician in search of myth**, USA: University of Texas Press, 2001.